

CRÓNICAS

EL ARTE DE VER: TRATADOS, REVISTAS, MANIFIESTOS

Santander: Palacete del Embarcadero, 14-IX a 23-X-2016

La exposición *El Arte de Ver: Tratados, Revistas, Manifiestos* fue concebida en paralelo a la organización del XXI Congreso Nacional de Historia del Arte (con el tema *La formación artística: creadores, historiadores, espectadores*), cita bienal que, por primera vez en su historia, se celebraba en Santander, dirigido por los profesores de la Universidad de Cantabria Begoña Alonso Ruiz, Julio Polo Sánchez y Luis Sazatornil Ruiz. Este último fue su comisario, juntamente con su compañero Fernando Villaseñor Sebastián y Javier Maderuelo, responsable de investigación del Archivo Lafuente. Esta entidad privada encabezó los créditos y fue responsable de la edición del lujoso catálogo en su propio sello editorial. Suyos son la mitad de los fondos expuestos, contemporáneos, que se suman a los históricos de la Biblioteca de Menéndez Pelayo (BMP) para presentar una serie más que impresionante de los formatos impresos que han difundido las ideas artísticas entre los siglos XVI y XX. La Universidad de Cantabria, el Ayuntamiento de Santander, la Autoridad Portuaria de Santander y la Universidad Internacional Menéndez Pelayo colaboraron en la consecución de esta muestra.

Aprovechando la peculiaridad espacial del Palacete del Embarcadero, octogonal al interior, la museografía se organizó inteligentemente en líneas concéntricas, trayendo a colación Luis Sazatornil, de hecho, el moderno museo de crecimiento ilimitado de Le Corbusier. Desde un punto doblemente central, en lo material y lo conceptual, ocupado por la edición renacentista del tratadista Marco Vitruvio, se expandía en sucesivos anillos dedicados a los siglos de la Edad Moderna, al siglo XIX y, ya en los muros perimetrales, las vanguardias del siglo XX. Un planteamiento más transversal cabía en la *capilla* (uno de los chaflanes a que da lugar el cuadrado exterior) donde Marcelino Menéndez Pelayo estaba retratado por Luis de Madrazo y Kuntz y por Antonio Saura y, en cierto modo, en una vitrina cero que resumía la secuencia evolutiva de la tipología documental. Salvo excepciones (la citada obra de Saura, procedente de la Colección UC, y un retrato de Ceán Bermúdez grabado a partir de Goya, de colección particular), todo pertenecía a los dos conjuntos indicados, que, salvo también excepciones relativas (ocho títulos del siglo XVIII y otro del siglo XIX, de Colección José María Lafuente, que no del Archivo), permanecían perfectamente separados.

La medida simetría del catálogo denota que a esa separación le cupo un componente comparativo implícito: una introducción a cada una de las instituciones precede al estudio de síntesis de los respectivos fondos seleccionados para la ocasión, cada bloque por su/s comisario/s. El de la Biblioteca se guía por la voz en *off* de Menéndez Pelayo desde su *Historia de las ideas estéticas en España*. Al del Archivo le basta y le sobra con la filosofía de su fundador, entrecomillada por Juan Antonio González Fuentes: “Una pintura, una escultura, un dibujo, una fotografía son la punta del iceberg. Sumergidas se encuentran las ideas, ese armazón invisible sobre el que se construyen las obras de arte [...]”. Es el principio posmoderno (posestructuralista) subyacente al arte de acción, desde los años sesenta, y a toda una tendencia museográfica que hoy pone el foco en los procesos creativos que dieron lugar a los objetos y en cómo se acomete la gestión de estos.

El arte de ver ha puesto delante de los ojos el enorme potencial que les cabe a sendos depósitos documentales que, desde Santander, adquieren una proyección que no tendrían en el seno de otros mayores: la BMP podría pasar por una sucursal de la Biblioteca Nacional de España; el Archivo Lafuente, como es bien sabido, aspira a ser una sede deslocalizada del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. La primera gana visibilidad física (los volúmenes salen, finalmente, de su recoleta sede institucional y se asoman a una

de las zonas más frecuentadas y pujantes de la ciudad) y documental (a falta de catálogo en línea, el de papel reúne la relación completa de los impresos y manuscritos sobre bellas artes). Por su parte, el segundo va un paso más allá en su intensa campaña por dar a conocer sus poderosos músculos, pero ¿qué gana en esta ocasión? Creo que autoridad o, como diría el mismo Vitruvio, *auctoritas*.

Más aún, este sobresaliente proyecto no solo ha mostrado las bondades de cada uno de los dos acervos sino que ha demostrado cuán bien se complementan, haciendo todavía más deseable que un maridaje tal perdure para la ciudad más allá de la cita efímera. Que la visibilidad ganada para la BMP y las restauraciones de documentos acometidas para la ocasión no se diluyan y sirvan para seguir desarrollando esa revalorización. Y que quien con tal clarividencia ha ideado el Archivo Lafuente lleve hasta sus últimas consecuencias el paralelismo que tan oportunamente se ha esforzado en establecer con su predecesor, cuya memoria va asociada al hecho de una donación. Todo eso lo dice un historiador; un contribuyente querrá que le aseguren que, sin tasación conocida y con las negociaciones de compra por parte de la Administración Pública abiertas, no acabará pagando en diferido estos fuegos embelesadores. Hay todavía mucho que ver y, sobre todo, mucho que leer.

JAVIER GÓMEZ MARTÍNEZ
Universidad de Cantabria

DE CARAVAGGIO A BERNINI. OBRAS MAESTRAS DEL SEICENTO ITALIANO
EN LAS COLECCIONES REALES

Madrid: Palacio Real, 7-VI a 16-X-2016

El pasado 16 de octubre se clausuró la exposición *De Caravaggio a Bernini. Obras maestras del Seicento italiano en las Colecciones Reales*, organizada por Patrimonio Nacional en el Palacio Real de Madrid y comisariada por Gonzalo Redín Michaus. La muestra ha cumplido esencialmente con los cometidos encomendados a Patrimonio Nacional, pues ha dado a conocer artistas poco o nada conocidos y hasta ocho obras inéditas u otras muchas casi desconocidas, y además se ha acometido una campaña de restauración encomiable, por lo que habría sido estupendo si en las cartelas de la exposición se hubiera señalado qué obras se han restaurado para la ocasión, información que sólo se daba en algunos casos, pero no en todos.

La muestra congregó más de 60 obras realizadas en Italia en el siglo XVII por artistas de distintos países, aunque al principio y al final de ella se incluyeron versos de la *Eneida* de Virgilio y de los *Trabajos de Persiles y Segismunda* de Cervantes que remitían particularmente a Roma. No todas eran maestras, pero sí estaban todas al amparo de Caravaggio y Bernini. De Bernini se mostraban la reproducción en bronce de la *Fuente de los cuatro ríos* y el maravilloso *Cristo crucificado* del Escorial, y de Caravaggio una pintura, *Salomé con la cabeza del Bautista*, con modificaciones importantes sobre todo en el cuerpo del sayón, lo que no impidió que ambos artistas se convirtieran en los reclamos principales de la exposición según la práctica que ha convertido a los maestros antiguos, y en especial a Caravaggio, en *trademarks*. De hecho, mientras escribo se muestra en el Metropolitan de Nueva York la exposición *Valentin de Boulogne. Beyond Caravaggio*, y en la National Gallery de Londres otra cuyo título es... *Beyond Caravaggio*. Por lo que parece, y más allá de cumplir con sus cometidos, Patrimonio Nacional no ha podido escapar a esta tónica.

El largo recorrido en once secciones y otras tantas salas estaba vertebrado por un discurso teleológico y férreamente causal más propio de la historiografía antigua, el que lleva de la *maniera* de Barocci al naturalismo de Caravaggio, de este a la búsqueda del ideal y, finalmente, a la llegada de la academia. Sin embargo, la secuencia de las salas era vagamente cronológica y a ratos se tornaba geográfica por su relación con aquellas “escuelas” que aparecían en los manuales antiguos para, en las tres salas finales, seguir el criterio del formato, pues estaban consagradas a los cuadros de altar.

En la primera, “De Bolonia a Roma”, se hacía referencia a la supuesta dicotomía que se produjo entre Caravaggio y su búsqueda cruda del natural frente a las propuestas de los Carracci, más preocupados, al parecer, por una cierta belleza ideal, pero a través de obras como *Erminia y los pastores* de Ludovico Carracci, *Lot y sus hijas* de Guercino y obras tan tardías como *La toilette de Venus* de Giovanni Andrea Sirani de 1630-40 y dos esculturas de Alessandro Algardi y de Domenico Guidi con Ercole Ferrata de 1655-56, *Neptuno* y *Cibeles* respectivamente. Para ver el caravaggio había que esperar a la sexta sala, donde su *Salomé* se confrontaba especularmente con una *Judit* de Fede Galizia. La segunda sala estaba consagrada a “La Roma de Velázquez”, si bien en el catálogo se habla de “La Roma de Bernini”, artista más conocido